J.H.
L.art.
o.
68

V 335.

Rezens. in d. Leipz. Lit. Z. 1820 N. 198.

[Verfasser:

August Kestner]

Ueber
die Nachahmung
in der
Malerei.

Geschrieben zu Rom im October 1817.

SIBI ET AMICIS

Frankfurt am Main
bei Franz Varrentrapp
1818.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Einleitung.

Oefter wohl haben Schriftsteller sich damit beschäftiget, anzugeben, was Künstler gethan haben, als damit, was sie thun sollen; denn die Cultur-Geschichte lehrt, daß das Schaffen dem Philosophiren vorherzugehen pflegt. In unseren Tagen ereignet sich der umgekehrte Fall, in Beziehung auf das in vielen neueren Künstlern lebhaft und thätig gewordene Interesse für die Kunst-Werke des 14 und 15ten Jahrhunderts. Gegen das Ende des verflossenen Jahrhunderts ist die Nachahmung dieser Kunstwerke von einigen Schriftstellern empfohlen, nachdem sich aber in dieser Nachahmung Excesse ereignet haben, in einer im laufenden Jahre erschienenen Abhandlung

der W. K. F. (S. Kunst am Rhein und Main vom Herrn Geheimen Rath von Göthe) wieder als gefährlich und irrig verworfen und auf die griechische Kunst zurückgewiesen worden.

In welchem Grade nun auch schriftstellerische Betrachtungen über den von den Künstlern eingeschlagenen Weg, derselben Richtung zu bestimmen vermögen, so bleibt es immer für die Wissenschaft interessant, den Werth der verschiedenen Kunstwerke in Rücksicht, sowohl auf den Geschmack, als auf die Nachahmung zu betrachten. Jemehr übrigens in unserem Zeitalter die Künstler, vermöge einer mehrseitigen Ausbildung zu philosophiren sich angeleitet sehen, desto bedeutender wird der Einfluß der Critik auf die Production seyn können. Es möge daher erlaubt seyn, jener Abhandlung, welche von dem Ansehn des größten Dichters unserer Zeit begleitet ist, einige aus einem lebhaften Interesse für die-

sen wichtigen Gegenstand fließende Bemerkungen hinzuzufügen, welche, in so fern sie irrig oder unzulänglich sind, vielleicht zu lehrreichen Berichtigungen hinleiten können.

Als Raphael und seine Schüler vorübergegangen waren, ist die italiänische Kunst zur Zeit Barocci's in einen so üblen Styl ausgeartet, daß das Talent schwer darin zu erkennen ist, hat sich darauf in der Zeit der Caracci, des Guido Rheni, Domenichino rc. wieder erhoben, ist wieder gesunken und hat nachher keinen bestimmten Character mehr behauptet. Nach Johann van Eyk's und seiner Schüler, Albrecht Dürer's und seiner Zeitgenossen Tode hat es keine deutsche Kunst mehr gegeben, indem jeder deutsche Künstler sich seitdem nach italiänischer Kunst bildete. Um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts ist von Mengs eine neue Schule errichtet worden, durch deren Grundsätze die Kunst der alten Deutschen und Italiäner vor Raphael,

von welcher auch in den vorberührten Kunstgeschlechtern nach Raphael keine Notiz genommen zu seyn scheint, als trocken, gotisch, mager, steif u. s. w. ganz in Verachtung gerieth; was aus ihr hervorgegangen, kann daher keine deutsche Kunst genannt werden, da sie sich gänzlich auf die Antike gestützt hat.

Nachdem man in den letzten Jahrhunderten dafür gehalten hatte, daß Künstler nur von jenen großen Meistern Italiens, in welchen die neuere Kunst ihren Gipfel erreichte, und von den Antiken lernen könnten, wurden gegen das Ende des verflossenen, in Deutschland die Werke der alt-deutschen und der damit verwandten italiänischen Kunst vor Raphael wieder hervorgerufen. Hierin scheinen die Deutschen das Verlangen auszusprechen, die ihnen im Laufe der letzten Jahrhunderte gleichsam entrissene Kunst sich wieder zu erwerben, sie scheinen die abgerissenen Fäden wieder aufzusuchen, um neue daran

zu knüpfen. Es ist daher sehr der Untersuchung werth, ob man hiervon Heil erwarten darf; oder ob wir mit Beiseitsetzung unserer eigenen, noch nicht zur Entwickelung gediehenen Kunst, eine solche nothwendig und ausschließlich von einem fremden Volke, aus längst verflossener Zeit entlehnen müssen?

Wenn wir bey dem Vergleiche der Antike mit jenen Kunstwerken aus dem 14 und 15ten Jahrhundert, auf der einen Seite nichts als Vollendung und Meisterwerke sehen, auf der anderen aber anerkennen, daß mit großem Genie Vortreffliches geleistet ist, so daß ein Jeder das Wohlgefallen theilen wird, mit welchem der Herr von Göthe über die sorgfältigen Aufsuchungen jener alten Kunstwerke am Rhein und Main, Nachricht giebt, wenn es aber zugleich einleuchtet, wie wenige Aehnlichkeit dieselben mit den Griechischen haben, so wird man in Beziehung auf jene Frage lebhaft zur Betrachtung aufgefordert: Wie

die antike und moderne Kunst bis Raphael sich gegen einander verhalten? Bevor ich daher mich bemühen werde, jene Frage zu beantworten, wird meine Untersuchung auf diesen letzterwähnten Gegenstand gerichtet seyn.

Ueberblick über die Haupt-Epochen der Kunst.

Ein allgemeiner Ueberblick über die Kunstgeschichte, in so fern sie auf den vorliegenden Gegenstand bezüglich ist, wird vornehmlich drei verschiedene große Epochen wahrnehmen lassen, nämlich:

1) Die Kunst in Griechenland.

2) In Deutschland, Italien und den Niederlanden im 14ten, 15ten und in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

3) In den Niederlanden im 16 und 17ten Jahrhundert.

Will man diese Kunst-Epochen moderner Zeit mit wenigen Worten bestimmter vor Augen führen, so hat man, was die Italiäner vor Raphael betrifft, um den Character jener ganzen Zeit anzudeuten, an die Namen Giotto *), Masaccio und Ghirlandajo zwischen den Jahren 1300 und 1493 zu erinnern; den letzteren war hohe Darstellungskraft individueller Eigenschaften und dem ersten große Fähigkeit, sich in ganzen Gestalten und Gruppen auszudrücken, eigenthümlich. Die

*) Giotto ist zwar schon im 13ten Jahrhundert, nämlich 1276 gebohren; aber sein Einfluß auf das Zeitalter, als Maler, wird um so weniger vor Anfang des 14ten Jahrhunderts angenommen werden können, da er, früher ein Hirtenknabe, erst, nachdem ein Theil seiner Jugend verflossen war, sich zum Künstler bildete.

Deutschen und Niederländer anlangend, so sind besonders Johann van Eyk und Albrecht Dürer (zwischen 1370 und 1528) zu nennen, welche, so wie jene, mit gewissenhafter Treue und mit Liebe sich an die Natur hielten, und dieselbe — gleich wie jene Italiäner — fast bis zum Grade der Wirklichkeit darzustellen verstanden, Eyk mit dem tieferen Blick in die Natur, Dürer reicher und dichterischer. — Die Zeichnung war im Ganzen magerer und eckiger, als es in der Natur angenehm ist, die Bewegung hat noch keine Leichtigkeit. Die Malerei diente in Italien, wo die Fresco-Malerei herrschte, vor der Mitte des 15ten Jahrhunderts fast nur der Zeichnung, in Deutschland und den Niederlanden hatte sie früher eigenen Bestand, sie war durch die Cöllnsche Schule, über welche historische Nachrichten fehlen, und unter van Eyk's und seiner Schüler, besonders Hemlink's, Händen schon zu einer bewundernswürdigen Höhe gekommen, als man in Italien wahrscheinlich

noch nicht in Oehl zu malen verstand. Der Contur hat noch Härte. Ein reiner Farbensinn bezeichnet diese ganze Zeit. Van Eyks Schule that Riesenschritte in der Landschaftsmalerei. Die Composition finden wir natürlich und ohne andere Absicht, als die Erfüllung der Idee. — Belege zu diesen Characterzügen liefern die vielen Fresco-Gemälde der Kirchen von Toscana, die Staffelei-Gemälde in den verschiedenen Sammlungen zu Cölln und bey den Herren Boisserée, in München u. s. w.

Was bei jenen noch Mangelhaftes sich bemerklich macht, verschwindet durch Raphael und seine Zeitgenossen (zwischen 1480 und 1576). Ihr großes Genie mit Hülfe der Antike verwandelte gleichsam die Gestalt der Malerei und führte sie zu ihrem Gipfel. Fünf Männer erhielten, jeder ein eigenthümliches Theil an diesem großen Werke, als wollte die Natur darthun, wie viel sie

durch die Menschheit vermögte, ohne aber dem Einzelnen das Ganze zu vertrauen. Wir sehen Michael Angelo, einen malenden Bildhauer, und Darsteller der Kraft und Großheit des Erscheinens, Correggio als den Vertrauten der Scenen des Himmels und der stillen Lieblichkeit der Natur, Leonardo da Vinci, in seinem seelen- und geistvollen Liebesverkehr mit der ganzen Kunst, durch sein großes Genie über den Druck des mühsamen Studiums triumphiren, Tizian als den Maler des belebten Fleisches und Portraits, und Raphael als die schönste Jugendblüthe der Kunst und immer lebenden Quell von Schaffungskraft in einer in ihm ruhenden idealen Welt. Ihre Werke gewannen durch ganz Europa eine allgemeine Autorität der Meisterschaft, und die Künstler aller Nationen, (nur nicht die Mehrzahl der Niederländer), insonderheit der Deutschen, nahmen sie fast zu alleinigen Mustern. Wenn man erwägt, daß in jenen Zeiten, wo die Malerei zu jener

hohen Ausbildung gedieh, die Summe der Männer von großem Talent in Deutschland und in Italien etwa gleich war, so kann man dem Gedanken Raum geben, daß, wenn Rom und Florenz in Deutschland lägen, die berührte Wendung zu Gunsten Italiens, sich eben sowohl in Deutschland, als dort, hätte ereignen können.

Endlich die Niederländische Kunst-Epoche, welche von der Cöllnschen Schule und Joh. van Eyk ausgeht, aber mehr im 16ten und 17ten Jahrhundert ganz für sich dasteht, hat sich vom italiänischen Einfluß frei gehalten. Rubens und Rembrandt (zwischen 1577 und 1674) sind dort deswegen doppelt merkwürdige Erscheinungen, weil sie, obwohl Genies vom ersten Range, erst nach jener Epoche erschienen sind, wo im Anfange des 16ten Jahrhunderts an allen Ecken von Europa das Genie hervorbrach, und hinsichtlich der Eminenz ihrer Fähigkeiten gar keine gleichzeitige

haben. Jener, ohne Sinn für das Zarte, ist wohl an Ueberfluß von Schaffungskraft nie überwogen worden. Der Hauptcharacter seiner Werke ist Bewegung, Feuer im Handeln und eine so glänzende Gewalt des Pinsels, daß er, selbst mit wenigen Zügen der Wahrheit, den Betrachter zwingt, die Natur mit seinen Augen zu sehen. Rembrandt, mit einem ganz originell-tiefen Blick in die Natur und dem lebendigsten Darstellungsvermögen, verräth — nahe bei den Ausdrücken einer fast eigensinnigen Gemeinheit — insonderheit durch seine Behandlung, eine in sich selbst genießende zärtliche Seele.

Allgemeiner Character der antiken und modernen Kunst bis auf Raphaels Zeiten.

Wenn wir die Kunstwerke der eben angeführten Epochen, mit Ausnahme von Ra-

phaels Zeit, im Ganzen betrachten, so bemerken wir in der antiken Kunst das Gesetz, sich durch Ideale über die Natur zu erheben, das heißt: Gestalten solcher Formen, zu welchen die Natur nur in begünstigten Creaturen zerstreute und einzelne Anläße giebt, nach einer höchst verfeinerten Idee von Schönheit und dem Bedürfniß des Gegenstandes hervorzubringen; in aller neueren Kunst hingegen, welche ohne Kenntniß oder Beachtung der Antike getrieben wurde, werden wir vorzugsweise die Richtung wahrnehmen, in das Individuum einzudringen.

Jene bedarf keines Fürsprechers, denn sie trägt im Gewande der Schönheit, die Jeder verehrt, und Niemand zu erklären weiß, schmeichelnd in die Welt der Ideale, giebt dem Weisen zu denken und zu empfinden, und erregt Jedem, der sie betrachten kann, bewußt oder unbewußt, verwandte phantastische Bewegungen der Seele. Jedoch diese, welche,

(in so fern von den besten Kunstwerken die Rede ist) uns in den lebendigsten Zügen der Wirklichkeit die uns umgebende Welt vor Augen bringt, durch den Gedanken ergreift, daß die göttliche Schaffungskraft sich in der Menschheit so vielfach hervorbringen will, und der Mensch, nicht beruhigt, sich selbst zu beschauen, sich selbst wieder gestalten muß, scheint schon deßwegen neben der anderen ihre Würde behaupten zu dürfen, weil sie, in so fern sie ihrer Schwester fremd blieb, eine Reihe von Jahrhunderten ungestört eingenommen, sich bis zu einem hohen Grade entwickelt hat, und dadurch als nothwendig in der Culturgeschichte erscheint. Ihre schöne Schwester hat gleichsam als Waffe gedient, sie zu verjagen, aber während sie unterging, ist darum die Antike in der Malerei nicht wieder lebend geworden. Die Unterdrückte will ihr Haupt wieder erheben. Sie ist die unsrige, wir freuen uns ihrer vorigen Erscheinungen, und wir sollten sie abermals unterdrücken?

Nähere Bestimmungen der Hauptzüge der antiken und modernen Kunst bis Raphael, zufolge ihres Princips und ihrer Entwicklung.

Wenn sowohl die antike, als die moderne Kunst ihre Entstehung dem Bedürfniß der Menschen verdankt, durch sinnliche Mittel ihre Gottesverehrung zu beleben und das Ansehn heiliger Orte durch Verzierungen zu erhöhen, so ist unter allen glücklichen Umständen, welche die bewundernswürdige Höhe der griechischen Kunst herbeiführten, einer der vortheilhaftesten, und in Ansehung ihres Characters wohl der bedeutendste, das bei den Griechen herrschende Nationalgefühl. Dieses Gefühl gehört unter das edelste Besitzthum der menschlichen Seele, denn seine Grund-Idee ist, daß das Individuum, sich selbst vergessend, sich nur im großen Ganzen der Nation wieder findet. Diesen hohen Stoff se-

hen wir, wenn wir die griechische Geschichte betrachten, bei zahlreichen Thaten großer Männer in Handlungen übergehen, und eben derselbe mußte auch den Werken der Künstler, deren glückliches Genie von Freyheit, Clima und den auserlesensten Natur-Mustern begünstigt wurde, den Character verleihen. So wie daher jeder Künstler sein Individuum nur als Theil des Volks auffaßte, so besaß er für sich keine Idee, wohl aber mit seinem Volke, und für sein Volk. Eben so konnten seine Werke ihm für sein Individuum nicht frommen, wenn sie ihn nicht, mit dem Auge des Ganzen betrachtet, befriedigten. Nur mit denen des Volks erwuchsen daher die Ideen der Künstler, und ohne für ihre Person ein Bedürfniß zu haben, wurden sie durch ihren Standpunct genöthigt, im Geiste der alten Mythologie Allegorien zu gestalten. So wurde hauptsächlich aus dreifachem Grunde Ideal und Schönheit das Gesetz der griechischen Kunst: erstlich, weil schon der Begriff einer

Volks-Idee der Natur eines Individuums widerstrebt, zweitens, weil eine Allegorie ein verkörperter Begriff, also abstract ist, und sich durch individuelle Natur in der Darstellung nicht erfüllen läßt, und drittens, weil nach den Bedürfnissen der griechischen Nation Götter und Heroen darzustellen waren, deren Gleiches in der gewöhnlichen Unterwelt nicht zu finden war, und welche daher nöthigten, nur die edelsten und schönsten Züge der Wirklichkeit zu ergreifen.

Diese National-Kunstbedürfnisse nun, welche zugleich aus den edelsten Gefühlen flossen, zugleich von den edelsten Menschen befriedigt wurden, verwebten sich vermittelst der schon frühen glücklichen Kunst-Anlagen der Nation, auch in der Ausbildung ihrem Geiste; denn die Künste wuchsen mit der intellectuellen Ausbildung. Die Philosophen lernten von den Künstlern, diese darauf von jenen. Nationalität, Freiheit und Popula-

rität verbreiteten die Ideen, die Kunst wurde von der ganzen National-Kraft ausgebildet und konnte und mußte dadurch zu einer so großen Vollendung gelangen, dergestalt, daß der geringste Mann zu so klassischer Empfindung gelangen konnte, um über den Euripides ein Urtheil zu besitzen.

So war die Richtung der Kunst im Allgemeinen. Was davon abweicht hat doch immer, wenn es gleich Ausnahme ist, von dem Hauptcharacter der Kunstwerke einige wesentliche Zeichen.

Daß das National-Ansehn der Kunst sich, wie die Geschichte lehrt, auf die Künstler erstreckte, und diese nach dem Maaße ihrer Talente zu den Angesehensten im Staate gehörten, mußte wieder zur Veredlung der Kunst gereichen; denn je mehr sich die Künstler durch Umgang mit den Cultivirtesten des Volks verbinden, in jeder Beziehung sich unter die Zahl

derselben rechnen, und dadurch mit dem Edelsten in allem Betracht vertraut werden, desto fähiger müssen sie seyn, diesen Adel in ihre Kunstwerke überzutragen.

Wie ganz allen diesen Umständen entgegengesetzt, ist die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Wenn die griechische mit einem heiteren Manne verglichen werden könnte, der schon als Kind und Jüngling im Ueberfluß und mit Liebkosungen erzogen, von den weisesten Lehrern mit Liebe gepflegt, üppig emporgewachsen ist, so gleicht die unsrige einem solchen, der still und ernst, ja im Kampf mit dem Schicksal, durch eigene Kraft sich emporgeschwungen. Anstatt daß die griechischen Künstler, indem sie für das Volk arbeiteten, sich selbst mit dienten, ist die Mehrzahl der modernen Künstler nur Diener der Großen gewesen. Vornehme, reiche, fromme Individuen ließen für Kirchen, höchstens ein Stadt-Magistrat für Stadt-Häuser, Gemälde auf

ihre Kosten malen, welche zum bleibenden Denkmal ihrer Frömmigkeit die Portraits der Donatare, meistens mit ihrer ganzen Familie, enthalten mußten. Auch trieb das in der Nation wohnende Talent die Künstler, auf eigenen Antrieb zu malen, wo sie dann ihre Bilder für den Lebensbedarf verkauften, und oft für gar geringe Summen.

Solche Umstände eigneten sich nicht unserer Kunst, welche weit entfernt war, im Sinne der griechischen Sache des Volks zu seyn, jene triumphirende Hoheit zu verleihen, welche der griechischen eigenthümlich ist. Es war ein einsamer Umgang, den von unseren Künstlern, jeder für sich, mit seiner Kunst pflegte. Hierdurch erhielten die Kunstwerke ihre sentimentale Eigenschaft; Privat-Empfindung ging hingegen bei den Griechen in den National-Ideen unter, weil sie der Nation nicht zusagen konnte. Aber weil in den modernen Kunstwerken ein Jeder zunächst nur

seine eigenen Empfindungen darzustellen hatte, so ging in sie Alles über, was nur die Einsamkeit in einem zärtlichen Gemüthe Holdes begünstigen und entwicklen mag. Mit den dichterischen Bewegungen solcher Art verschmolzen sich durch unsere Religion, zu deren Verherrlichung Alles gemalt wurde, gern und innig die christliche Liebe, die Sehnsucht und Demuth, und so erhielt die Kunst jenen liebenswürdigen Zug, welchen wir unter den Namen Herzlichkeit und Gemüthlichkeit in jenen alten Kunstwerken zu preisen pflegen.

Die individuelle Richtung jener Kunst wurde dadurch, daß sie unserer Religion gewidmet war, ganz besonders hervorgebracht und befördert; denn die Religion gab nicht etwa, wie bei den Griechen, Anlaß, Allegorien zu gestalten, weil wir nicht, wie jene, einzelne Naturkräfte zu personificiren haben, und nöthigte bei weitem seltener, als bei den Griechen, sich durch Ideale über die Na-

tur zu erheben. Nur die himmlischen Personen, Gott Vater und Sohn, die Engel und die heilige Jungfrau gaben Anlaß hierzu; aber auch diese sind von unseren Vorfahren und Urvätern in ihrer eigenen Gestalt gesehn worden, und daher gleichfalls in Beziehung auf die Kunst als Individuen anzusehen. Auch sind für sie, so wie für wenige andere heilige Personen des Alterthums schon in frühen Zeiten Ideale festgesetzt, welche wie Kunstdogmen — von einzelnen Modificationen abgesehen — bis auf den heutigen Tag sich fortgepflanzt haben. Von manchen haben sich auch vielleicht die Portraits ihrer unangetasteten wahren Züge selbst erhalten. Die Natur also, welche ohne einen speciellen Anlaß gewiß näher liegt, als ein Ideal, war es selbst, was die alten Maler fast ausschließlich ergriffen haben. Dieses dürfte nicht allein aus der oben angedeuteten Entstehungs-Geschichte der modernen Kunst, sondern auch aus den Umständen hervorleuchten, welche

ihre weitere Ausbildung begleiteten. Mußte nicht ein Maler, während er vermöge der Protection dieses oder jenes Fürsten, Grafen oder Barons ein Bild malte, während der Arbeit häufig mit seinem Patron beschäftigt seyn? Aus der Abhängigkeit folgt das Verlangen, sich gefällig zu erweisen: also das Bild mußte erdulden, manche individuelle Beziehung auf die Person desselben oder seiner Angehörigen aufzunehmen, entweder auf Anordnung oder freiwillig. Die Portraits der Donatar-Familien gaben den Künstlern Uebung in demjenigen, was schon die National-Richtung von den frühesten Zeiten her erheischte, und gleichwie das Gefühl der Fertigkeit in einer Beschäftigung zu dem Bestreben antreibt, sich durch Ausübung derselben eine Genugthuung zu gewähren, so wurde diese Neigung immer unterhalten und nicht allein auf historischen Gemälden thätig, sondern auch auf Portraits, deren schon in frühen Zeiten viele einzeln gemacht wurden, wie sie sich unter andern in

Cölln aus sehr alten Zeiten vorfinden. Durch diese von allen Seiten herbeigeführten Anlässe zum Portrait hat es bewirkt werden können, daß man von den aus den Händen des Joh. van Eyk und Masaccio hervorgegangenen Gestalten sagen muß: ihnen fehlt nichts als der Athem, um lebende Creaturen zu seyn. Und während wir eine griechische Statue deswegen bewundern, weil bei ihrem Anblick jeder Gedanke an ein Individuum entfernt wird, so flößen jene Meister die freudigste Bewunderung ein, indem wir, was sie darstellten, gestern gesehn zu haben glauben, oder erwarten dürfen, morgen ihm zu begegnen.

Parallele zwischen der antiken und modernen Kunst — Vom Wesentlichen der Kunst und der Schönheit.

Um nun dem Gegenstande unserer Untersuchung und der Entscheidung der Frage näher

zu kommen: ob die alt-moderne Kunst sich für die Nachahmung eigne? kann die Vergleichung nicht unberührt bleiben, welche man häufig zwischen dem Werthe beider angestellt sieht, wenn gleich solche kaum erlaubt zu seyn scheint, weil eine Vergleichung und Schätzung mehrerer Kunstwerke gegen einander nur dann vollgültig statt finden kann, wenn die Künstler einerlei Ziel vor Augen hatten; indem wir niemanden tadeln werden, wenn er dasjenige nicht erreicht, wonach er nicht strebte.

Die griechische Kunst hat schon oft dadurch ihre Herrlichkeit und Hoheit bewährt, daß sie auf Kosten der altdeutschen und vor-Raphaelischen zur Bewunderung hingerissen, während auf diese mit einiger Geringschätzung herabgesehen wurde. Allein, wenn ich so glücklich gewesen bin, die gänzliche Verschiedenheit der Motive beider, und ihre ganz einander entgegengesetzten Anfoderungen einigermaaßen fühlbar zu machen, so wird es erhel-

len, daß, wenn die Frage entsteht: welche von beiden den Vorzug verdiene? die Antwort nur die seyn kann, daß es dabei darauf ankommt, ob man seine Freude darin suchen will, sich in eine Götterwelt zu erheben oder vorzüglich in menschlicher Seele dem Schönen zu begegnen. So sehr es in jeder Beziehung zur Veredlung gereicht, seine Einbildungskraft in jener zu erwärmen und seinen Geschmack in ihr zu bilden, so dürfte es doch gefehlt seyn, die Gesetze, welche antike Sculptur treffen, zu absoluten Gesetzen der Kunst zu machen, also denjenigen, welcher Menschliches zu malen sich vorgesetzt, zwingen zu wollen, antike Götter darzustellen.

Die Griechen suchten in ihren Kunstwerken eine höhere Natur zu erreichen, weil die Götter und Heroen, welche sie darzustellen hatten, sich vermittelst der gewöhnlichen Natur nicht darstellen ließen. Schon hierdurch wurde die Schönheit unverletzbares Gesetz ihrer

Kunst. Sie erforschten allen Adel, den die Natur in zerstreuten Zügen darbietet, und führten ihn nach den Bedürfnissen der für die Nation darzustellenden Idee in die Kunstwerke ein, ein Adel, der, den Gedanken an Individualität ganz entfernend, als das Allergefälligste in der Schöpfung, den Willen darthut, die Idee der Göttlichkeit dadurch zu characterisiren. Aber auch in jener Kunst, als Bildhauerei, liegt dieses Gesetz weit mehr, als es in der Malerei nothwendig ist, wie ich unten zu erklären mich bemühen werde. Auf diesem Wege gelangte mit Hülfe der schönsten Natur und der größten Künstler die Kunst zu einer gewissen fest gestellten Regel der Schönheit, so, daß die Darstellung der einzelnen Theile des Menschen Gesetze erhielt (wie Winkelmann diese im Geiste der Alten ergriffen und characterisirt hat). Diese waren aus den National-Ideen hervorgegangen, durch die Besten des Volks ihm wiedergegeben, durch die Philosophen bestätigt und

so gleichsam Volks-Eigenthum und Bedürfniß geworden. Die Griechen wußten daher was sie meinten, wenn sie von Schönheit sprachen; denn sie konnten nur auf ihre Kunstwerke verweisen, in denen die Regeln niedergelegt waren. Bei uns hingegen hat nicht ein solcher Zusammenfluß von Umständen statt gefunden, welcher bestehende Gesetze von Schönheit gegründet hätte. Wir sehen uns genöthigt, nach Maaßgabe eines gewissen Grades und einer gewissen Art von Freude die — durch Eigenthümlichkeit der verschiedensten Meister modificirten — verschiedenartigsten Erscheinungen in Kunstwerken, Schönheit zu nennen, und sind nicht im Stande, in der modernen Kunst etwas aufzufinden, was nur einigermaaßen einem Gesetze der Schönheit gliche. Wollen wir aber die der Griechen uneingeschränkt auf unsere Kunst anwenden, so begehen wir den Fehler des Gesetzgebers, der ein fremdes Gesetz entlehnt, welches, indem es täglich vorkommende Fälle

nicht vorher sieht, für solche Fälle Entscheidung darbietet, welche in seinem Bereiche nur selten sich zutragen. Ja, wenn die griechischen Kunstbegriffe ohne Einschränkung auf moderne Malerei angewandt werden sollen, so hat ein beträchtlicher Theil unserer großen Maler umsonst gemalt. Plato's eben so poetische, als philosophische Erklärungen über die Schönheit, durch welche er wohl zum Theil sein Verlangen beruhigen wollte, die Bewegungen des Entzückens zu erläutern, welche bei dem Betrachten der griechischen Kunstwerke entstehen, würden ohne jene Sculptur wohl nicht eben so gelautet haben. Nicht zu gedenken, daß dabei die philosophische von der poetischen Wahrheit — nämlich die des Gedankens und die des Ausdrucks — abgesondert werden muß, so können jene Erklärungen von der Schönheit unmöglich vollgültig bleiben, ohne daß man sie als durch jene Kunstwerke einigermaaßen bedingt ansiehet; sie müssen daher, abgesehen von ihrem Reize als Ergies-

sungen einer schönen Seele, auf unsere Kunst angewandt, um so unfruchtbarer seyn, als jede Erklärung der Schönheit unzulänglich ist. Nicht so war es bei den Griechen, wo die Schönheit festgesetzt war und zum Wesen der Kunst gehörte. Von einem Lehrling heutiger Zeit zu verlangen, daß er dieselbe nach Anweisung jener Erklärungen aufsuchen solle, dürfte wohl eine Grausamkeit genannt werden können.

Winkelmann, in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums, konnte sich ganz auf die Platonischen Begriffe stützen, denn die Erforschung der eigenen Begriffe der Alten mußte ihm das wesentiichste Mittel seyn, das Alterthum zu erklären. Mengs hingegen, welcher die ganze Kunst umfassen und vorzüglich in der Malerei lehrreich seyn will, hätte vielleicht besser gethan, anstatt seiner durch antike Begriffe motivirten metaphysischen Sätze über die Schönheit, dem Maler die Regel zu ge-

ben: suche dich mit der ganzen Gewalt deiner Einbildungskraft in den Besitz deines Gegenstandes zu setzen, behalte ihn bei dem Werke stets mit größter Klarheit vor Augen und suche dir die Zeichen und Mittel aufs Vollkommenste zuzueignen, mit welchen ihn die Natur selbst am anmuthigsten ausdrücken würde. —

Indem es meine Absicht ist, das Wesentliche der Kunst zu erforschen, bemerke ich, daß es oft nicht das schlechteste Mittel ist, um die Wahrheit zu ergründen, wenn man dem unterrichteten Blicke die Entscheidung des Wahren und Falschen, des Guten und Schlechten anheim stellt, und dann von dem Verstande die Gründe des Beifalls oder Tadels aufsuchen läßt. Nun kann doch wohl niemand, der je von der Vortrefflichkeit der besten Kunstwerke durchdrungen war, behaupten wollen, daß solche Portrait-Figuren, in denen z. B. Joh. van Eyk, Rembrandt, Masaccio,

die vollkommenste Wahrheit des sie umgebenden Lebens dargestellt haben, verwerflich seyen, ohngeachtet nicht Darstellung der Schönheit, sondern einzig und allein der Wahrheit ihr Bestreben war. Hier ist es nur das Characteristische, und weiter nichts, was uns ergötzt, und was uns in einem so eminenten Grade ergreift, daß wir vollkommen befriedigt sind. Wir können daher nicht umhin, in dem Characteristischen die Kunst erfüllt zu finden, und das Characteristische allein das Wesentliche der Kunst zu nennen. Mögten folgende Bemerkungen hiervon die Gründe darstellen können.

Characteristisch heißt eine Darstellung, wenn der Künstler dem dargestellten Gegenstande den Theil der Natur vollständig zum Eigenthum verleiht, welcher seiner Idee zukommt und sie erfüllt, also der höchste Grad von Uebereinstimmung der Darstellungs-Mittel mit der Idee, bewirkt eine characteristische

Darstellung. Und die tiefste Auffassung und Reproduction des Characteristischen ist Genie. Nur das Genie daher ist einer characteristischen Darstellung fähig. Wenn nun das Genie zur Ausführung bringt, was dem Genie allein zukommt, kann man dann noch mehr verlangen?

Ferner bemerken wir in Gottes Gesetzen eins, welches das Gesetz der Freude heißt. Aus diesem geht die Anmuth der Blumen hervor, der Gesang der Vögel, nach diesem ergötzen uns die Schönheiten der Natur u. s. w. Die Freude dient unserer Seele zur Nahrung und Erhaltung, wie der Leib von Speise und Trank genährt wird. Auf diesem Gesetze beruht auch die Kunst. Die Kunst aber erscheint nur als ein Drang der Natur, sich selbst in der Seele des Menschen zu reproduciren. Hieraus folgt, daß die Natur befriedigt ist, wenn sie sich selbst in der Seele des Menschen wiedersieht, daß man also der Kunst

genügt, wenn man derselben, so weit sie es vermag, die Gesetze zugesteht, welche die Natur befolgt. — Warum soll also der Künstler gezwungen seyn, mehr zu thun, als die Natur, warum nicht, nach ihrem Beispiele, das minder Schöne mit dem Schönen gestalten?

Da die Kunst Freude erwecken muß, so muß das Gleichgültige und noch mehr das Häßliche und Widerliche von ihr ausgeschlossen bleiben. Nach demselben Grundsatz kann es unter die Pflichten des Künstlers gezählt werden, die Schönheit aufzusuchen, weil Jeder anerkennt, daß sie Anmuth ist, also die Freude vermehrt. Die Zartheit ihres Wesens, das, als das holdeste Räthsel, in dem heitersten und wohlthätigsten Erscheinen offen vor unseren Augen verborgen liegt, ja dessen Begriff schon verschwindet, wenn sein Name genannt ist, macht alles Reden über sie höchst unzulänglich und bedenklich. Doch, glaube ich, liegt es in ihrer anerkannten Eigenschaft

der Anmuth, daß sie, dem Characteristischen fremd, nicht zu denken ist. Abgesondert von dem Characteristischen nämlich könnte sie nur als Zierde gelten. Würde sie aber die Kraft des Characters, also das Wesentliche des Kunstwerks, schwächen, so müßte sie einen Grad von Unwillen hervorbringen; Unwillen aber ist mit Freude nicht zu reimen, sie würde daher aufhören, Schönheit zu seyn; folglich, als Zierde betrachtet, darf sie nicht anders, a's, in solcher Innigkeit mit dem Characteristischen verbunden, erscheinen, daß sie mit ihm Eins wird. Character also ist ohne Schönheit, Schönheit aber nicht ohne Character zu denken, weil jene ohne diesen nicht gefallen kann, d. h. — in so fern wir von menschlichen Gestalten reden — ohne daß in den Gliedmaaßen, welche die Schönheit enthalten, sich zugleich die Seelen-Motive mitbefinden, welche die Gestaltung der Gliedmaaßen bestimmen. Fast mögte man behaupten, daß es die Schönheit der in den Formen

erscheinenden Seelen=Motive allein ist, welche dem Kunstwerke den Namen des Schönen erwerben kann, denn wenn die Form allein soll schön seyn können, so muß angenommen werden, daß in der Kunst Etwas zugleich schön und nicht schön ist, denn z. B. die Unschuld in einem nicht schönen Kinde dargestellt, wird unserer Seele schön erscheinen.

Da nun selbst der Hauch des Wortes zu körperlich ist, um die Schönheit zu ergreifen, so kann niemand mit Worten sagen oder andeuten, in welchen tausend Modificationen sie sich mit dem Characteristischen zu verbinden fähig ist; nur das hierzu gebohrne Genie kann dieses, und nur in Werken, erläutern. Mit jener Vorschrift, nach der Schönheit zu streben, ist also wenig geholfen, denn in dem Genie verbindet sich — auch ohne äußere Vorschrift — die Fähigkeit hierzu mit dem Willen, ja der Nothwendigkeit sie anzuwenden, und die aus fremden Kunstwerken

geborgten Zeichen der Schönheit sind es gerade, welche, als etwas dem Wesentlichen Fremdartiges, dem Eigenthümlichen leicht die Freiheit benehmen und in das Kunstwerk eine Zierde einführen, welche eher eine Last, als ein Schmuck genannt werden muß.

Nichts anderes, als das Characteristische ist auch das Wesentliche der Griechischen Kunst, und gerade aus diesem Grunde war die Schönheit ihr Gesetz, weil sie höhere Natur zum Gegenstande hatte; die Hervorbringung der Schönheit gehörte daher zur Erfüllung der Idee des Künstlers. Nur wo diese Aufgabe auch in der modernen Kunst vorhanden ist, kann die Schönheit Gesetz werden. Götter zu malen, ist ein schönes Ziel; aber hat derjenige deshalb weniger gethan, welcher ein Geschöpf Gottes, wie es hervorgegangen ist, in der Kunst wieder gestaltet? Gewiß weit mehr, als der, welcher uns, wie es nur zu oft geschehen ist, ein dunkel gefühltes, oder

zusammengefundenes Ideal unter dem Vorwande der Schönheit und der Idealität vor Augen stellt.

Von der Nachahmung — Begriff derselben.

Indem jetzt noch zu untersuchen ist, welche Kunstwerke nachzuahmen sind, will ich zuerst betrachten, was unter dem Ausdruck: Nachahmung zu verstehen sey? und dann, welche Nachahmung gefährlich, und welche anzurathen seyn mögte.

Man sucht einem Jünglinge den einsichtsvollsten Lehrer zum Unterricht, als das beste Vorbild für seine Handlungen anzuweisen. Der Künstler will hervorbringen lernen, bei ihm soll die Einsicht gleich in Werke übergehen, bei ihm fließt also directer und stummer

Unterricht oder gutes Beispiel, größtentheils zusammen, das heißt, die Lehren zur Bildung eines Künstlers beziehen sich mehr und unmittelbarer auf das Handeln, als in den Wissenschaften; der lernende Künstler bedarf also zum Lehrer mehr das Beispiel, als das Wort. Und da große Beispiele für ihn vorzugsweise in verflossenen Jahrhunderten vorhanden waren, so ist es natürlich, daß sein Blick in die Vergangenheit geleitet wird, um Unterricht zu schöpfen. Dieses Lernen nach dem Beispiele Anderer pflegt in der Kunst Nachahmung genannt zu werden, weil es gleich in Handlungen übergeht, welche zum Theil durch die des Vorbildes bestimmt werden. Vielleicht aber sollte man es lieber mit dem Namen: Unterricht nehmen, bezeichnen, um nicht auf jene mißverstandene Nachahmung hinzuleiten, durch welche der Nachahmer sich dergestalt seinem Vorbilde hingiebt, daß er selbst gleichsam seinen Untergang findet. Die richtige Nachahmung ist Benutzung

des Verfahrens seines Vorgängers zur eigenthümlichen Anwendung der eigenen Kräfte, jene verderbliche hingegen, auf welche ich hindeutete, besteht darin, daß der Nachahmer seine ganze Befriedigung darin findet, so zu seyn, wie der Nachgeahmte. Eine solche, welche einer Veräußerung eigener Kräfte zum Dienste eines Anderen gleich kommt, muß stets unfruchtbar seyn; denn das Höchste, was sie bewirken kann, ist die Fortsetzung der Person des Vorgängers, und zwar immer eine mattere Fortsetzung, weil der spätere nicht nachahmen würde, wenn er nicht geringer wäre. In den meisten Fällen also, wo wir eine solche Uebertragung der Eigenthümlichkeit in die Sphäre eines Anderen zu tadeln uns aufgefordert sehen, trifft der Vorwurf nicht allein das Verfahren an sich, sondern mehr das Talent des fehlenden; weil er sich schwerlich in den Dienst des Andern begeben haben würde, wenn er Kräfte hätte, sein eigen zu seyn.

Daß es für den, der zu lernen versteht, in allen Kunstwerken, welche auf Genie sich gründende Verdienste haben Unterricht giebt, sehen wir an den größten Meistern; indem noch jetzt die Plätze uns bekannt sind, wo Raphael nach Masaccio, und wo er nach antiken Sculpturen studiert hat, indem wir wissen, wie Mich. Angelo den Torso hochgeschätzt und doch nach Martin Schön copirt hat, sich mit den Antiken fleißig beschäftigt und darauf eine Sculptur gleichsam neu geschaffen hat. Künstler von Genie sind mit einem Strome zu vergleichen, welcher jeden anderen, der sich mit ihm verbindet, in der Richtung seines Laufs mit fortreißt, wogegen die kleineren mit solchen, die einen größeren Fluß suchen, um, mit ihm vereinigt, darin zu verschwinden. Jenen mag man eine Schule anweisen, welche man will, ihre eigenthümlichen Kräfte werden stets die Richtung finden, welche ihre Anlagen ihnen anweisen, und sich überall an das Verwandte

anschließen, nur um ihren Geist zu befruchten und die Hand zu belehren. Aber es hat auch Künstler von ausgezeichneten Anlagen gegeben, welche vielleicht genug Productivität, um etwas für sich zu seyn, aber zu viel Biegsamkeit hatten, um nicht in Bewunderung eines Anderen einen Theil ihrer selbst dessen großen Eigenschaften aufzuopfern, vielleicht zu viel Bescheidenheit, um nicht ihn so viel besser zu halten, daß sie nicht hätten wünschen sollen, Jener zu werden; und hauptsächlich für diese muß es Interesse haben, die Gefahren einer zu weit getriebenen Nachahmung zu erwägen.

Gefahren der Nachahmung.

Die großen Meister der italiänischen Schulen, welche die bis auf ihre Zeit bestandene strenge Nachahmung der Natur verließen, und unter deren Händen die Kunst idealischer wurde, pflegen, nächst den Antiken, den

Künstlern, die sich bilden, zur Nachahmung empfohlen zu werden.

Gleichwohl lehrt die Geschichte, daß die moderne Kunst in Italien nur so lange im Steigen war, als sie sich treu an die Natur gehalten, und daß sie gleich nach der Epoche Raphaels und seiner Zeitgenossen, welche gerade von ihren Nachfolgern nachgeahmt wurden, sehr bald in Unnatur und Verzerrung ausgeartet, und nach einem leuchtenden Puncte unter den Caracci, wieder in Verfall gerathen ist, ohne sich — einzelner Beispiele nicht zu gedenken — wieder auf eine bedeutende Stufe erhoben zu haben; welcher Vorgang sogar zu der übertriebenen, ja ungerechten Aeusserung Anlaß gegeben, jene großen Männer, welche die Kunst zu ihrem Gipfel führten, wären die Verderber der Kunst gewesen. Wo hat man den Grund davon zu suchen, daß die größten Vorbilder nicht die fruchtbarsten Lehrer sind?

Wenn man geneigt ist, in dieser Betrachtung auf die ewig unerschöpfliche Natur zur Nachahmung zu verweisen, welche es doch eigentlich ist, die das Princip und den Stoff der Kunst umfaßt, so hört man oft den Einwurf, daß die Kunst göttlich sey, daß man sich über die Natur erheben müsse durch Streben nach dem Ideal, welches in der in Gott ruhenden Idee der Natur bestehe (so wie diese Theorie von Mengs u. a. ausgeführt ist), und daß nur jene großen Meister und die Antike, in welchen jenes Princip herrschend sey, auf diesen Weg leiten könnten.

Daß die Foderungen der Kunst im Allgemeinen, auch in der Nachahmung der uns umgebenden Natur erfüllt werden können, habe ich oben zu zeigen gesucht. Indeß wird man es gern zugeben, daß der Künstler sich von den Unvollkommenheiten und Unregelmässigkeiten, die wir um uns her wahrnehmen, durch Auffassung der Idee einer man-

gellosen Natur zu befreien suchen möge; aber ich wage zu behaupten, daß, in so fern er sich zu diesem Zweck einen Künstler, oder auch eine Kunst-Epoche zum Muster wählt, er Gefahr läuft, seinen Weg zu verlieren und sich um Ideal und Natur zugleich zu bringen — und hierin suche ich den Grund zum Verfalle der Kunst, den die Geschichte lehrt. In so fern das Ideal göttlich ist, wird es den Künstler auf rechtem und schönem Wege leiten; aber daß es göttlich sey, ist nicht immer wahr; vielmehr ist es menschlich, wenn wir einem Künstler um seines Ideals willen nachstreben, denn wir nennen Ideal auch die Idee, welche die Menschen sich von der in Gott ruhenden Idee machen — und die Verwechselung dieser menschlichen, subjectiven Idee von der Idee der Gottheit ist es eben, welche den Nachahmer um seine Persönlichkeit bringt, und den Verfall der Kunst, so oft wir ihn gesehen, begründet hat. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Idee Gottes für die

Menschen eine unerkannte Aufgabe ist. Auch der größte Künstler löst sie nicht; und wenn der Nachahmer, wie es meistens geschehen ist, ganz bei seinem Vorbilde stehen bleibt, das heißt, den menschlich-unvollkommenen Standpunct seines Musters auf dem Wege zum Ideal sich zum Ziele setzt, also die Absicht desselben zur alleinigen Kunst-Maxime macht, so ist sein Streben — es sey von Antike oder von modernen Künstlern die Rede — keinesweges auf etwas Göttliches, sondern auf etwas Menschliches gerichtet. Diese Annahme des Mittels für den Zweck, des Weges für das Ziel, ist aber beinahe unvermeidlich, insofern junge Maler früher nach Kunstwerken copiren als sie Ideen haben, und es keine Mittel giebt, zu verhindern, daß die Ideen, die ihnen während ihrer Ausbildung entstehen, durch die Exempel, nach denen sie arbeiten, bedingt werden. Wenn es aber die höhere Richtung ist, nach Idealen zu ringen, wie kann es der rechte Weg seyn,

hierzu anzuleiten, wenn man die Bildung des jungen Künstlers auf Copiren großer Meister beschränkt? Hierdurch führt man ihn nur auf den glänzenden Punct, zu welchem jene gelangt sind, nicht aber auf den Pfad, der zu dieser Höhe führt; dieser aber muß doch nothwendig gelehrt werden, weil er auch dem Muster nothwendige Bedingung war, seine Höhe zu erreichen. Und dieser Pfad ging bei allen großen Malern durch die Natur. Wenn neben den berührten Lehr-Anstalten für Maler kein Unterricht in Zusammenkünften lebender Menschen angeordnet wird, oder die Jünglinge sich nicht freiwillig der Natur zuwenden, wie mögen dort Künstler gebildet werden, welche das Leben darzustellen verstehen? Könnte aber zugleich mit den Mustern die Natur selbst stets Lehrerin bleiben, so ist ein Verfall der Kunst kaum als nothwendig anzunehmen; wogegen er immer erfolgt ist, sobald man, anstatt der Natur, menschliche Werke ergriff. Beispiele aus der Ge-

schichte der Kunst werden diesen Bemerkungen zur Seite treten.

Michael Angelo und Raphael konnten sich ohne Gefahr der Antike hingeben und diese nur fruchtbar auf sie wirken; denn ihnen stand der Vortheil bei, an dem es heut zu Tage gebricht, einen Ghirlandajo, Perugino, Masaccio, zu Vorgängern und Lehrern gehabt zu haben. Ihre Nachfolger hatten größere Vorgänger, als sie selbst, aber nicht in jedem Betracht so großen Unterricht; denn die Lehrer Mich. Angelo's und Raphael's hatten ihre Schüler in die Natur geleitet, und diese bildeten aus den Lehren der Natur, welche es gleichfalls nur war, was sie in der Antike ergriffen, und ihren eigenen Idealen, die hohe Kunst, die sie selbst ausübten. Ihren Schülern und Nachfolgern wurden menschliche Ideale das, was ihnen selbst die Natur Gottes gewesen war.

Ein anderes Beispiel liefert die niederländische Kunst. Die Dauer dieser Kunst, welche nie von der Natur abgewichen ist, kann, da sie ein Zweig der Cöllnschen Schule ist, wenigstens auf ein halbes Jahrtausend gerechnet werden, und ein Verfall derselben, wie die italiänische ihn erfahren hat, nämlich die Verzerrung in der Zeichnung und ein fast gänzlicher Verlust der Seele, ist niemals eingetreten. Während in Francesco Albani die durch die Caracci wieder hervorgerufene Kunst wieder ermattete, und in Andrea Sacchi, seinem Schüler, der übrigens vortreffliche Fähigkeiten hatte, ausartete, scheint zu derselben Zeit, aus Rembrandt, der von Allem, was in Italien vorgegangen war, und vorging, keine Notiz nahm, die Natur selbst hervorquellen zu wollen. Woher rührt es ferner, daß auf die größten Meister der Niederlande, Joh. van Eyk, Rubens, Rembrandt, kein Verfall der niederländischen Kunst erfolgt ist, als nur daher, daß

sie fest an der Natur hielten? Vielleicht ist Hemlink einzig in seiner Art als ein so vortrefflicher Schüler eines der größten Genies, die gelebt haben, und als ein solcher, der seinen größeren Lehrer in gewissen Zweigen der Kunst vielleicht übertroffen hat. Ich erinnere, daß ich jene Meister keineswegs höher anschlage, als die großen Italiäner des 16ten Jahrhunderts, sondern sie hier nur in Beziehung auf die Nachahmung anführe. Rubens konnte, beiläufig bemerkt, dem fehlerhaften Geschmack seiner Zeit nicht widerstehen, vielleicht zum Theil, weil er in Italien reisete; aber gewaffnet mit seinem gewaltigen Genie und mit der Natur, nach welcher er, im Sinne seiner Nation, gebildet war, konnten weder die nachtheiligen Eigenschaften der Zeit auf der einen Seite, noch die großen Ideale auf der andern, bewirken, daß er nicht ganz als Rubens, so wie er nach Italien gekommen war, so auch wieder heimkehrte.

Die meisten der vornehmsten Schüler jener großen Männer Italiens, unter deren Händen die italiänische Kunst von der Natur ins Ideal überging und von denen man am ersten glauben mögte, daß sie bei ihren großen Lehrern, weil sie sie arbeiten sahen, die Kraft gewonnen haben sollten, auf sich selbst zu bestehen, haben der Gefahr nicht widerstehen können, sich das Ideal ihrer Lehrer zum Ziele zu setzen; wie hätten es also die späteren gekonnt? So sehen wir den Sebastian del Piombo gleichsam die Erinnerungen an seinen Lehrer Michael Angelo gestalten; und während die Autorität des letzteren uns gewinnt, wünschen wir vergebens seinen Geist herbei. Die Großheit des Lehrers wird oft Masse beim Schüler, und wo Annäherung an die Großheit vorhanden ist, da fragen wir oft, warum? weil jener Urheber nicht mehr da ist, für dessen Seele sie Bedürfniß war.

So kann man Gemälde des Innocenzio

da Imola, welcher zwar nicht Raphaels Schüler, aber sein Zeitgenosse und einer seiner eifrigsten Nachahmer war, im ersten Augenblick für Bilder von Raphael halten; aber man sieht bei näherer Betrachtung gar bald, daß hier nur eine zierliche Zusammensetzung Raphaelischer Gedanken ist, so daß man sagen mögte, er hat Raphaels Canzlei-Styl erlernt, wie einst Lessing in einem ähnlichen Falle von Voltaire in Vergleich mit Shakspeare sagte.

Giulio Romano, den größten Schüler Raphaels führe ich hier nicht an. Er greift weniger in die Kunstgeschichte ein, als er darin eine schöne Episode bildet. Bei großer Eigenthümlichkeit fand sein Genie wenigen Anlaß, sich mit dem des Raphael zu verbinden; welche Verschiedenheit ihrem freundschaftlichen Verhältnisse günstig gewesen seyn mag. Vielleicht kann man von ihm behaupten, daß er, wenn gleich den größten, doch nicht den rech-

ten Lehrer gefunden hat. Raphaels großes Genie mußte tiefen Eindruck auf ihn machen, allein, da wegen zu großer Verschiedenheit das seinige sich nicht an jenes schliessen konnte, so mögte man annehmen, daß der hierdurch bewirkte Streit bei ihm eine Unruhe erzeugt hat, welche, bei allen den schönen Beweisen dichterischen Reichthums, der Vollendung seiner Entwickelung einigermaassen in den Weg getreten ist.

Was Leonardo da Vinci anlangt, so ist Luini, obgleich ein geschikter Künstler, dennoch nur eine Fortsetzung von ihm; Andrea Solario konnte mehr seine Originalität behaupten, weil sein Lehrer, als ein Mann von tiefer Wissenschaft, ihn in der Kunst wissenschaftlich unterrichtete, und ihn so auf den Wegen bewandert machte, die er selbst gegangen war; der Schüler hatte also eben so sehr die Mittel, als das Resultat vor Augen.

Tizian hat so vortreffliche Schüler gebildet, als Tintoretto, Palma vecchio, Paris Bordone u. a., welche sämmtlich Eigenthümlichkeit bewährten, weil er hauptsächlich ein Maler der Natur war.

Hier wird noch die Bemerkung Platz finden, daß wenn wir in den Gemälden aus der verdorbensten Zeit irgend einen bedeutenden Punkt wahrnehmen, immer ein Portrait dabei zum Grunde liegt. Ueberhaupt sind gute Portraits von fast allen Malern aufzuweisen, welche durch Nachahmung sich zu Grunde gerichtet haben.

Ja es scheint mir so einleuchtend zu seyn, daß die Bildung eines Künstlers unter alleiniger Leitung idealischer Kunstwerke unfruchtbar seyn müsse, daß ich mich nicht enthalten kann, ein solches Verfahren dem zu vergleichen, wenn man statt Saamenkörner, Brod aussäen und Früchte davon erwarten wollte.

Auch die Geschichte der Litteratur liefert zahlreiche Belege zu der vorstehenden Behauptung, und auf denselben Gründen beruht es, wenn z. B. alle die vielen Nachahmungen von Werthers Leiden und Götz von Berlichingen mißlungene Versuche geblieben sind.

Wenn nun aus den bisherigen Ausführungen erhellt, daß die Bildung eines Malers nach den idealen Darstellungen moderner Künstler gefährlich ist, so glaube ich nicht parador zu seyn, wenn ich behaupte, daß der Maler sich durch alleinige Nachahmung der Werke griechischer Kunst in noch größere Gefahr begiebt.

Die bedeutendste Autorität, welche diese Kunstwerke für sich haben, ist, daß sie in der bewundernswürdigsten Vollendung vor unsern Augen stehen und alle die schönsten Kräfte unserer Seele in Anspruch nehmen. Aber wenn sie deßwegen zur Nachahmung empfohlen wer-

den sollen, so dürfen wir fragen: giebt die Bewunderung eines Gegenstandes Recht und Fähigkeit ihn zu besitzen?

Wir haben oben gesehen, daß die ganze Nationalkraft der Griechen diese Kunst ausgebildet und zu ihrer Höhe geführt hat. Nation und Zeitalter waren gleichsam die nothwendigen Mitarbeiter bei jenen Werken, die Meister, von welchen sie kamen, Resultate der Zeit.

Hiergegen will ich mir das Beispiel heutiger Bildhauer selbst zum Einwurf machen, in deren Werken wir in unseren Tagen zum Theil griechische Kunst noch lebend erblicken. Allein diese werden, auch mit Genie, nur durch den Gebrauch desselben Materials in den Stand gesetzt, entweder Griechen zu seyn, oder diejenigen Seiten der antiken Kunst, als Bildhauerei, zu ergreifen, in welchen dieselbe ganz der Menschheit angehört und — in

den der Sculptur ganz eigenen stillen geistigen Zügen — alle Nationen im Reich der Ideale verbindet. An den unter uns lebenden trefflichen Beispielen sehen wir ferner noch, daß es einen großen Theil des Lebens kostet, um selbst mit denselben Kunstmitteln der Griechen sich zu ihnen zu erheben; es kann daher dieses in Beziehung auf die Malerei, die ganz anderen Gesetzen gehorcht, wohl um so weniger etwas beweisen, als diese der Nationalität zu ihrem Leben bedarf.

Die griechische Kunst aber, von der Nation nach ihren Ideen gebildet, muß, wegen ihrer hohen Entwickelung, bis in die geringsten Theile und Beziehungen die größte Eigenthümlichkeit haben, folglich bis in die geringsten Theile von griechischer Nationalität durchdrungen seyn; da nun niemals zwei Nationen sich gleichen und die unsrige in der That von jener so höchst verschieden ist, so

kann die griechische Kunst unsere National-Ideen nur in wenigen Beziehungen berühren, und wird der Malerei daher nur wenig Leben mittheilen können. Und dennoch sollten wir bei ganz verschiedenen Gegenständen und Bedürfnissen der Darstellung — mit Beiseitesetzung jeder andern Kunst — nur jene anerkennen, uns nur auf ihre Ausübung oder vielmehr auf das Trachten, und vergebliche Trachten nach ihr beschränken? wir sollten, da wir eine eigene Kunst besitzen, die, schon weil sie seit vielen Jahrhunderten sich so gestaltete, auf unseren besonderen Eigenschaften als nothwendig begründet sich darstellt, unser Möglichstes thun, uns zu zwingen, dieselbe mit den Augen des Griechen anzusehen und dadurch unserem Eigenthum fremd zu werden?

Wenn diese aus dem Geiste jener beiden Kunst-Epochen hergenommenen Argumente nicht anerkannt werden sollten, so müßte man

doch zur Empfehlung der in Frage stehenden Nachahmung Beispiele aufzuweisen haben, an denen sich erkennen ließe, daß unter ihrer Leitung in der Malerei große Kunstwerke hervorgegangen sind. Diese aber kann nur die Zeit Raphaels liefern, und ohne die oben bezeichneten glücklichen Umstände, welche uns heut zu Tage abgehen, würden sie nicht statt gefunden haben. Wir sehen in jener Epoche selbst einen Maler, aber auch nur einen, den Polidoro da Caravaggio, welcher in Darstellungen aus der alten Welt die Motive der Antiken in ihrem Geiste sehr glücklich ergriffen hat; aber seine Darstellungen tragen eben so sehr die Zeichen des unter den damaligen Künstlern wirkenden Lebens der Natur, als den Character der Antike, und weit häufiger sind die Beispiele, wo wir geneigt sind, auf die Maler, welche sich der Antike ergeben haben, die Fabel von den Sirenen anzuwenden, nur mit dem Unterschiede, daß es bei diesen Gesang war, was durch unwiderstehliche

Anmuth anlockte und zum Untergang führte, bei den griechischen Kunstwerken, die Schönheit der Gestalt.

Welchen unbefriedigenden Eindruck machen die Zeichen, oder vielmehr die todten Theile der Antiken in den Werken des Mengs (so weit mir diese bekannt sind), welcher, als einer der eifrigsten Nachahmer des Alterthums, unserer Zeit am nächsten steht. Er verschmähte eigene Kunst, wurde aber selbst von der fremden verschmäht, und brachte sich um beide. Kann man behaupten, daß in seinen Werken die Nachahmung jener des Alterthums zu etwas Anderem geführt habe, als zur Zusammenfügung steinerner Gliedmaaßen mit aufgesetzten Farben und Anheftung des in den Copier-Mappen aufbewahrten Seelenvorraths, endlich mit Hinzufügung geborgter Bewegungen von Menschen, denen die dargestellte Handlung fremd ist. Ja es mag wohl nicht wenige Kunstliebhaber geben, welche für einen

Kopf von Rembrandt alle seine Werke hingeben würden.

Mengs hatte es darin so weit gebracht, sich den Ideen der modernen Kunst zu entfremden, daß er sogar Raphaels Madonnen durch antike Kunstwerke verbessern zu können wähnte, und daß er glaubte, Raphael, der schon von so manchem Munde in gerechter Bewunderung der Göttliche genannt worden ist, habe sich dadurch herabgewürdigt, wenn er einst äußerte, daß er die Motive zu seinen Madonnen aus dem Leben zu nehmen pflege *). Wenn Mengs dergleichen holde Wesen auf

*) Uebrigens fragt es sich, ob Mengs bei Gelegenheit jenes Urtheils die Tochter der Niobe, welche er zur Madonna in Vorschlag bringt, ganz richtig aufgefaßt hat. Sie scheint wohl weniger eine Göttin, als vielmehr eine Fürstentochter, deren Erscheinen durch die Darstellungsmittel in den Character der Göttlichkeit übergeht. Denn

dieser Welt finden konnte, so gereicht es ihm zum Vorwurf, daß er sie nicht aufbewahrt und die geringe Zahl der eigentlich schönen Madonnen dadurch vermehrt hat. Jene Aeußerung Raphaels ist in mehreren Hinsichten sehr merkwürdig. Er legte dadurch an den Tag, daß in seiner besten Zeit die Natur seine Lehrerin war, und giebt zugleich, ohne es zu wollen, einen glänzenden Beweis von der Schönheit welche vor seiner Seele schwebte, indem diese ihn nöthigte, die Wirklichkeit so schön zu sehen. —

In den Caraccis, Domenichino, Guercino u. s. w. zeigt sich eine große

wäre sie mehr eine Göttin, so würde jene hoffnungslose Verzweiflung, welche in eine zuvor nie gestörte edle Verzärtelung so unerbittlich hineintobt, nicht einen so rührenden, und für das Kunstwerk glänzenden Gegensatz in ihr hervorbringen können, und daher die Darstellung weit weniger tragisch seyn.

Kraft-Aeußerung des Künstler-Talents, zumal da es nichts Geringes war, mit dem verdorbenen Geschmacke der Zeit zu kämpfen und den Verfall aufzuhalten. Ihre fleißigen und genialischen Anstrengungen haben schöne Werke zu Wege gebracht, die, besonders was Malerei anlangt, sich mit manchen aus der besten Zeit messen können; aber in so fern das Streben nach früheren Idealen darin wahrgenommen wird, ermattet das Leben, was so thätig immer dort hervorleuchtet, wo sie Mittel der Natur gebrauchten, wenn gleich diese nicht immer dem Gegenstand gemäß gewählt waren.

Zwei andere Rücksichten, welche der insonderheit die Antike nachahmende Maler gegen sich hat, sind noch die, daß der Maler bei dem Maler, nicht aber bei dem Bildhauer in die Lehre gehen sollte, und zweitens die verführerische Schönheit.

Wenige eifrige Nachahmer der Antike sind

der Gefahr entgangen, das Steinerne derselben in ihre Gemälde einzuführen. Dieses berührt mehr das Malen, allein auch in der Zeichnung haben Malerei und Sculptur so verschiedene Gesetze. Für diese gehört mehr das Erscheinen, für jene mehr die Thätigkeit, für diese mehr die Gestalt, für jene, nächst derselben mehr die Handlung, diese erfüllt sich mehr in einzelnen Figuren, jene ist fähiger, mehrere zu verbinden. Die Sculptur verlangt daher zu Gunsten des schönen Erscheinens gar häufig, und meistens, daß der Natur in der Zeichnung Gewalt angethan werde; welcher Zwang aber in der Malerei, nach ihren viel ausgedehnteren Grenzen höchst beengend und tadelhaft seyn würde; so daß manche der bekannten schönsten Statuen, in einem Gemälde angewandt, gezwungen, und sogar lächerlich werden könnten. Man denke sich z. B. die Amazone im Vatican oder die mediceische Venus als lebend in einem Gemälde dargestellt, und verbunden mit anderen Figuren.

Einen großen Theil an diesen verschiedenen Gesetzen der Zeichnung hat die Schönheit, welche, wie oben erinnert ist, zu dem Wesentlichen der antiken Bildhauerei gehört und darin mit dem Characteristischen aufs Engste verbunden ist. Die Schönheit führt zugleich die Nothwendigkeit mit sich, die Affecte zu mildern; aber bei dieser Milderung, in der Malerei angewandt, drohet der Nachtheil, daß das den Gemälden angemessene Leben nicht aufkommen kann, und dann verleitet die Schönheit allzuleicht zu einer Ausbildung der Gliedmaaßen auf Kosten des Ausdrucks und Characters. Mancher Belege hierzu, deren es viele giebt, nicht zu gedenken, glaube ich, daß wir das merkwürdigste Beispiel hievon in Raphael selbst haben, in dessen Werken es deutlich zu lesen seyn dürfte, daß er zwei verschiedene Schönheiten ausgeübt hat: die eine, welche, seiner Seele angebohren, ihm gleichsam beistand, wenn er in die Natur sah, die für ihn alle Gegenstände mit Anmuth

übergoß, die andere, welche er aus den Werken des Alterthums an sich gezogen; und nach den oben dargelegten Ansichten (welche übrigens individuell seyn mögen) muß ich die erstere für die höhere halten. In seiner Madonne in der Großherzoglichen Gallerie in Florenz, in der Grablegung, in der Disputa und allen gleichzeitigen und früheren Gemälden, so wie in den meisten seiner Portraits ist seine eigene Schönheit. In der Schule von Athen sind beide innigst vereinigt, im Heliodor, in den Madonnen von Foligno und della Sedia sehe ich eine nachgeahmte Schönheit seine eigene fast überwiegen. Dieses letzte bewundernswürdige Bild ist meines Erachtens keine Madonne mehr, und der Blick ihrer Augen dem Kinde von Raphael selbst entwendet.

Wenn auch von diesen Erscheinungen die Antike nicht alleiniger Grund ist, so hat sie doch bedeutenden Antheil daran. Und dieses

leitet dazu hin, die beiden Hauptepochen der modernen Kunst kürzlich gegen einander zu halten, deren frühere unabhängig von der Antike war, die spätere von ihr zum Theil bestimmt wurde, und von welchen Raphaels Zeit den Grenz-Punct bildet.

In wie fern ist die alt-moderne Kunst nachzuahmen?

Die älteste Malerei christlicher Zeit ist von Geistlichen ausgeübt, und hat sich daher nur mit religiösen Gegenständen beschäftiget. Auch als sie in weltliche Hände gelangte, blieb sie mehrere Jahrhunderte nur der Religion dienstbar. Die Andacht, also die menschliche Seele, war ihr Gegenstand, die Künstler stellten hierin sich selbst und ihr Zeitalter dar, und, wie oben gesagt ist, auf individuelle Weise. Jene Malerei bildete sich zugleich in Himmelsstrichen, in welchen Sitten und

Clima zu Gewändern nöthigten, wir finden daher: in Kopf und Gewand wurde, hinsichtlich der Darstellung, die Idee eines Menschen für erfüllt angenommen, die Gesichter, Bild des innern Menschen, sind voll Geist, die Gewänder prächtig und vollendet; die Gliedmaaßen hingegen, meistens verborgen, und wo sie erscheinen, mager und mangelhaft. Ausdruck und Wahrheit im Leiden und der Liebe Christi, in der Zärtlichkeit, im Trauren der Mutter Gottes, des Johannes, in Andacht der Gläubigen, bemächtigten sich aller Kräfte jener Maler und füllten ihr ganzes Wirken aus, dergestalt daß sie solchen Theilen, welche ihrem Gegenstande nicht wesentlich angehörten, keine Aufmerksamkeit widmeten. Hierzu war Schönheit nicht unumgänglich nöthig, vielmehr mögte man behaupten, die Schönheit habe den Character des Religiösen in der modernen Kunst beeinträchtigt; denn jene heilige Gestalten sollten dort von den Altären, von den Kirchenwänden herab, mehr

dem Andächtigen Erbauliches erwiedern, als sein Auge ergötzen. Als sie anfingen, die, welche sich nahten, zu fragen: wie gefalle ich dir? wie konnten sie mit der alten Innigkeit, die Mutter Gottes ihrer Andacht, Johannes seinem Schmerz über den Verlust seines göttlichen Freundes hingegeben seyn?

Solche Veränderungen in der Kunst ereigneten sich im Anfange des 16ten Jahrhunderts, als nach Gottes Fügung der Glauben in der Christenheit, zwar in den Hauptsachen unverändert, die vorige allgemeine Einmüthigkeit verlohr. In jener Zeit sehen wir die Madonnen, wie sie früher waren, verschwinden; und als die Kunst aus den Kirchen zu den profanen Wänden der Wohnhäuser sich wendete, als Bildergallerieen entstanden, mußte sie natürlich aufgehört haben, der Religion in dem Maaße ausschließlich zu dienen, als es früher der Fall gewesen war. Aber auch Raphael lebte in jener Zeit; er, der

die Thore der Schönheit aufgeschlossen und den Zauber der Malerei enthüllt, hat, wenn gleich durch die glänzendsten und höchsten Eigenschaften, dazu mitgewirkt, daß die Kunst aus den Regionen der Seele in die Materie geleitet wurde. Er, und zum Theil sein Zeitalter, lehrte, in menschlichen Gliedmaassen Schönheit ausdrücken. Seine eigenen Werke konnte dieses nicht schwächen, weil er das Wahre und Characteristische in eben solcher Stärke besaß, als die seiner Seele angehörende ihm eigene Schönheit, so lange er lebte, von unerschöpflicher Fülle war. Anders hingegen war es mit seinen Nachfolgern, und auch den besten. Sie strebten zu sehr, von seinem und dem Beispiel der Antiken geleitet, nach Schönheit in Gliedmaaßen und Gestalten; ihre schönen Munde, Augen, Stirnen, aber sagen nicht mehr so viel, als die aus den Zeiten vor Raphael; denn die alten Maler ergriffen, wie gesagt, nur die Natur, und schöpften unmittelbar aus ihr,

die neuern aber entlehnten die Schönheit oft von der Antike und den Werken Raphael's, oder suchten mit seinen Augen sie zu sehen.

Hierhin zähle ich vorzüglich auch die Caracci, ihre Anhänger und Schüler. Ihre Werke enthalten eine Malerei, in welcher, nebst großer Geschicklichkeit und Ausbildung, sich Züge von vielem Genie einzeln offenbaren, worin aber oft das Bedeutende mit dem Gehaltlosen, das Kräftige mit dem Matten nahe neben einander in Gegensatz tritt, und meistens eine Unruhe, sowohl der Empfindung, als der Betrachtung zu Wege bringt, welches andeutet, daß sie nicht stets Meister ihrer Idee waren, oder zuweilen anderen Rücksichten, als der selbige zu erfüllen, gehorchten.

Raphaels Zeit nun, als Gipfel der modernen Kunst angenommen, so gebührt der Kunst-Epoche nach ihm der bedeutende Vor-

zug einer vollkommneren Zeichnung und Malerei der Materie und Bewegung, aber den Meistern vor ihm, der ihnen mangelnden Entwickelung ohnerachtet, der einer weit höheren Kraft in Darstellung der Seele. Wenn dieses wahr ist, so ist wohl nicht zu bestreiten, daß die alt-moderne Kunst die neuere in so fern an Gehalt überwiegt, als körperliche Eigenschaften denen der Seele nachzusetzen sind.

Indem ich nun daran erinnere, daß in allen Kunstwerken von Genie und Verdienst, Unterricht zu finden ist, und daß Antike und große Meister Italiens, zur Bildung des Geschmacks und Erweiterung der Ideen der wohlthätigste Umgang für Künstler seyn können, so darf ich doch nicht unterlassen, nach den bisherigen Ausführungen zu behaupten, daß die Werke der Kunst-Epoche vor Raphael für heutige Maler nicht allein zum Unterricht tauglich, sondern auch vorzüglich empfehlenswürdig sind.

Wir mögen alle großen Erscheinungen in der Kunst betrachten, oder alle Verirrungen, die sich darin zugetragen haben, Alles führt uns auf die Natur zurück. Jene sind immer aus ihr hervorgegangen, diese haben sich nur dann ereignet, wenn man sich von ihr entfernte. Welche Kunstwerke können daher für den Unterricht gedeihlicher seyn, als die, welche aus der treusten und gewissenhaftesten Auffassung der Natur hervorgingen, so daß oft der Unterschied gering ist, ob man in die Natur, oder in ein Bild aus jener Zeit siehet. Wird nicht der Künstler, da er jene zärtliche Ausführung mit Fleiß betrachtet, in welcher jeder kleine Zug der Natur als heilig erscheint, in Liebe zu ihr, Nahrung, ja Unterricht finden; und dadurch eine Stimmung erlangen, welche die Kunst seinem Gemüthe immer näher bringt, und auch zu ihr eine solche Liebe befestigt, deren es nothwendig bedarf, wenn etwas Großes geleistet werden soll?

Auf solchen schönen Gründen beruhet die treue Nachahmung der Natur, welche von Mengs und nach seinem Beispiel von Anderen mit Unrecht so herabgesetzt worden ist, wenn er z. B. die Niederländer grossolani imitatori nennt. Wir brauchen nur die Landschaften solcher grossolani anzusehen, um wahrzunehmen, daß Liebe zur Natur der Geist ihrer Kunst ist *).

Ferner ist die Seele in jenen Kunstwerken abgebildet, das heißt, die Maler

*) Auch in diesen war es ihnen Bedürfniß, ein Stück Natur, wie es vor ihre körperlichen Augen trat, darzustellen. In dieser Eigenschaft werden sie zuweilen den idealischen Landschaftsmalern nachgesetzt; eine Ansicht, welche mit den vorliegenden Betrachtungen in zu nahem Verhältnisse steht, als daß ich mich enthalten könnte, sie anzufechten. Das Vergnügen nämlich, welches ein Kunstwerk hervorbringt, bezieht sich oft eben so sehr auf

der alten Zeit haben in einem eminenten Grade die Zeichen in der Gesichtsbildung belauscht und darzustellen verstanden, welche den Unterschied ausmachen zwischen einem lebenden und entseelten Körper. Seelen-Eigenschaften findet man dort in jedem Muskel, jeder Falte, fast jedem Härchen, und erfährt,

den Hervorbringer und die Schönheit seiner Empfindung, als auf den dargestellten Gegenstand, besonders in der modernen Kunst, und ich mögte behaupten, daß, je weniger glänzend der in Landschaften dargestellte Gegenstand, desto größer oft das Vergnügen ist, welches seine Betrachtung verursacht; denn eine Mühle, ein Bauernhaus mit einem Baum, eine kleine Strecke stillen Gewässers mußte dem Künstler wohl sehr am Herzen liegen, um ihn zu vermögen, daß er es mit den Mitteln der Kunst umfaßt und aus seiner Seele abgeschrieben hat, ja es ist auf solchen Darstellungen nicht schwer zu entdecken, um welcher Plätze willen er sich die Freude dieser Arbeit machte. Idealische landschaftliche

in welchem Grade, scharf und tief jene Meister gefühlt haben, wie ein Mund, der sprechen, lachen, lächeln kann, ohne im Momente der Darstellung es zu thun, wie ein Auge, das betrachten, Freude und Betrübniß aussprechen kann, wie eine Stirn, in welcher Gedanken wohnen, sich unterscheiden von solchen Theilen, die nicht von der Wirkung des Lebens durchdrungen sind.

Diese hohe Darstellungskraft, welche das Genie nur durch die unmittelbarste Berührung

Darstellungen hingegen können ein glänzendes Schauspiel für das Auge werden, können den Verstand befriedigen, indem sie den Regeln genügen, welche durch ihn so lange festgesetzt sind, als das Genie nicht andere nothwendig macht; sie gereichen der Seele zur Nahrung, indem sie gewisse allgemeine, vielleicht große Züge der Natur lebendig machen, aber, ohne individuelle Seiten zu haben, werden sie mit jener Innigkeit nicht ergreifen können.

mit der Natur erwerben kann, ist in der späteren Kunst nach Raphaels Zeitalter jenem hohen Grade nach in Italien fast ganz verschwunden, in der Caraccischen Schule findet sich zuweilen in Portraiten (bei Gelegenheit historischer Gemälde oder einzeln) eine lebhafte Annäherung, bei Rubens und Rembrandt ist sie sehr häufig anzutreffen.

Endlich jene alt-modernen Kunstwerke enthalten die Maximen, nach denen Raphael und seine Zeitgenossen unterrichtet sind. Mit jener Zeit, in welche die Entwicklung der italiänischen Kunst fiel, hat die deutsche aufgehört. Dreihundert Jahre sind wir in dem Strome fortgezogen, welcher von jener Zeit an, hinabging, und keine Entwicklung haben wir erlebt; ist daher nicht größere Hoffnung, ja gegründete Aussicht vorhanden, zu dem noch vor uns liegenden Gipfel zu gelangen, wenn wir den Weg aufsuchen, auf welchem jene ihn erreichten, als

wenn wir fortfahren, uns der vorigen Richtung zu überlassen?

Gleichwie ein Dichter sein Studium auf die Dichter der Vorzeit richtet, ein Staatsmann oder Krieger sich an den Beispielen seiner Vorfahren erwärmt, so werden unsere Künstler aus solchem Unterrichte, in so fern sie ihn mit Vorsicht gebrauchen, desto größeren Gewinn erwarten dürfen, als Nationalität und Religionsgleichheit weit mehr als das Antike verwandte Seelen-Eigenschaften zu berühren und zu beleben fähig seyn müssen.

Bei allem dem ist man freilich geneigt, wenn man diese alten Kunstwerke als Unterricht betrachtet, sie unter dem Bilde eines altfränkischen Lehrers zusammen zu fassen, in dessen Aufsicht und Unterweisung man die Jugend nicht hingiebt, ohne zugleich Vorkehrungen zu treffen, damit seine veralteten, ungebräuchlichen, ja vielleicht geschmacklosen For-

men nicht zugleich auf die Schüler übergehen mögen. Da jedoch die vortrefflichen Lehrer nicht so häufig sind, so wird man den Alten, in so fern er reich an Tugend und Einsicht ist, bei allen seinen lästigen Eigenschaften dennoch erwählen, zumal da seine strenge Weise die Wahrheit schroff hinstellt und sie desto erkennbarer macht. Seine Formen und sein äusseres Wesen anlangend, so wird man der ihm anvertrauten Jugend eine solche Leitung geben, wie es der Unterschied derselben mit einem Manne, der gleichsam aus einem verflossenen Zeitalter übrig geblieben ist, mit sich bringt; denn es würde sich doch nicht ausnehmen, wenn man die Zöglinge in solchen steifen Röcken, Perücken u. s. w. auftreten ließe, mit welchen, seiner Zeit gemäß, der Alte erscheint.

Dieses Gleichniß soll mich auf die Modificationen hinleiten, unter welchen nur die Nachahmung der Malerei gedeihlich seyn kann.

Diese alle lösen sich darin auf, daß man nicht die äußere Form ergreife, sondern den Geist. So wie, um bei jenem Gleichnisse zu verweilen, der Zögling die Vorschriften des Lehrers sich dadurch nicht zueignet, daß er seine Kleider anzieht und seine Gebehrden anzunehmen sucht, so kann ein bloßes Nachbilden äußerer Zeichen der alten Gemälde nur Nachmachen, nicht aber im Sinne der Kunst Nachahmen genannt werden.

Durch folgende Bemerkungen wünschte ich zum Nachdenken über diesen Gegenstand Anlaß zu geben.

Der große Gehalt der alten Kunstwerke, von welchen wir reden, ist oben betrachtet worden. Aber um bei ihrer Nachahmung der gebührenden Besonnenheit gewiß zu seyn, ist es nothwendig, die in den meisten derselben erscheinenden Mängel sowohl, als auch diejenigen ihrer Eigenthümlichkeiten vor Au-

gen zu haben, welche keine Nachahmung zu-lassen.

Daß die deutsche Kunst noch nicht zu ihrer Entwicklung gediehen, ist auf der einen Seite der Nachahmung günstig, auf der andern gefährlich; günstig, weil sie uns in die Natur hineinführt, während idealischere Kunstwerke leichter hinausführen; gefährlich wegen der Schwierigkeit, die Fehler eines Vorbildes zu vermeiden, welches man werthschätzt.

Die mit ihrem unentwickelten Standpuncte verbundenen Mängel werden in der Magerkeit des Nackten gefunden, in Unzulänglichkeit in Kinder-Naturen, in Schwere der Bewegung, Härte der Umrisse, und endlich in den Gewändern, deren Faltenwurf hart und gehäuft, und deren Geschmack mehr prächtig als elegant ist.

Daß diese Kunst vor ihrer Entwicklung

war, offenbart sich vorzüglich in der aus den Kunstwerken noch nicht verschwundenen Härte der Umrisse. Jede bildende Kunst wird in den ersten Epochen ihrer Entstehung den Character der Härte haben; denn die Erscheinung des Körperlichen in der Natur wird, in so fern sie in die Seele des Künstlers tritt, Idee, und es ist natürlich, daß die Begränzung, das Wesentlichste dieser Idee, der Contur, früher prävalirt, als seine Beschaffenheit. Die Idee wird wieder zum Körper durch die Darstellung, diese aber die Zeichen der Idee noch so lange an sich tragen, bis durch öftere Zusammenhaltung derselben mit ihrem Vorbild, der Natur, das Abweichende zwischen beiden verschwindet, und so die letztere auch in der Ausbildung, Lehrerin wird.

Die Magerkeit des Nackten habe ich oben versucht, durch jene Befangenheit der Maler einigermaaßen zu erklären, welche bei ihrer gemüthlichen Richtung ihre Aufmerksamkeit

allein auf Gesichter und Gewänder beschränkte; jedoch bleibt sie, als allgemeine Kunst-Manier, in einer Zeit, wo man übrigens so richtig und tief zu sehen verstand, immer eine sonderbare Erscheinung. Warum sie sich in so hohem Grade auch auf die Darstellung von Kindern erstreckte, die man doch zu allen Zeiten und oft nackt gesehen haben muß, warum überhaupt Kinder-Naturen so wenig aufgefaßt wurden, ist in der That befremdend, zumal da das Gemüth der Maler von kindlicher Natur ohne Zweifel in hohem Grade angesprochen werden mußte. Vielleicht läßt sich der Grund hiervon darin suchen, daß die damaligen Bekleidungen, wie ich glaube, zu jenem eckigen, scharfen und ungelenken Character der Zeichnung im Allgemeinen Anlaß gegeben haben; worüber ich meine Ansicht sogleich weiter entwickeln werde.

Was nämlich die Gewänder in jenen Gemälden alter Kunst anbetrifft, so entsteht Ele-

ganz, wenn sich Ueberfluß mit Schönheit und Grazie verbindet. Sie ist nur dann vorhanden, wenn ein wohlgemessener Ueberfluß die Schönheit unterstützt, findet aber nicht statt, wenn Ueberfluß zum Uebermaaß wird. Der Geschmack ist es, der das Maaß ihrer Elemente beurtheilt, abwägt und leitet. Ihrer Natur nach kann sie nur der Epoche der Ausbildung und Entwicklung angehören, da der Ueberfluß, welchem sie ihr Daseyn verdankt, schon einige Zeit vorhanden gewesen seyn muß, bevor der Geschmack Uebung und Fertigkeit erlangt, sie daraus hevorgehen zu lassen. Rohe Pracht pflegt daher der Eleganz vorherzugehen, zuletzt dann Uebermaaß der Pracht sie zu ersticken. In dem ersten Falle befand sich wohl noch das Zeitalter, in welches die Kunst-Epoche fiel, von welcher wir reden. Damals war zum Theil noch die Zeit der Harnische. Die Strenge der Umrisse, die Schwere des Eisens, (welche unstreitig wohl auch auf die Auffassung und Behandlung des Nackten

gewirkt haben), dauerten, auch in so fern jene abgelegt wurden, noch fort in der Idee des Erscheinens einer Manns-Gestalt. Während nun den mit dem Eisen so vertrauten Männern, nach abgelegter Rüstung, zu Bekleidungen nur harte und schwere Stoffe anstehen konnten, mogten auch die Frauen ein luftiges Gewand für sich nicht als genügend erachten.

Auf der einen Seite ist hieraus zum Theil das Eckige und Harte der Zeichnung, auch selbst des Nackten zu erklären, da Bekleidungen weit mehr, als nackte Gliedmaaßen die Lehrer des Malers waren, auf der andern Seite konnte jener Standpunct der Zeit, einer geschmackvollen Pracht schon deßwegen nicht günstig seyn, weil alle Gewänderzierden früher dem Eisen, und diesem zunächst, dem in Eisen gebildeten derben Körperbau der Menschen das Gegengewicht hielten, und aus diesem Grunde schwerer und massenhaf-

ter seyn mußten, als es die Grazien gern sehen.

In so fern übrigens vielleicht hier oder dort auf dem Wege der Ausbildung, eine rohe Pracht in Eleganz überging, konnte es den Malern noch nicht hinreichend bekannt werden, denn Eleganz, als ein Kind des Ueberflusses, wird vornehmlich von Reichen und Vornehmen ausgeübt; mit diesen Ständen aber kamen die Maler, wenn gleich sie häufig von ihnen beschützt wurden, bei ihrem meistens eingezogenen und beschränkten Leben nicht in hinreichende Berührung, um solche Erscheinungen genug in sich übergehen zu lassen.

Immerhin glaube ich dennoch, daß aus den Motiven der Gewänder der besten alten Malereien, mit Beiseitesetzung ihrer auf Manier beruhenden Behandlung, viel zu lernen ist, und vorzugsweise in der Cöllnischen Schule,

bei dem bewundernswürdigen Johann van Eyk und seinen Schülern.

Jene Mängel, in so fern ich sie richtig aufgefaßt habe, wird niemand wissentlich nachahmen; aber die Versuchung ist nicht gering, bei der Nachahmung in dieselben hinüber zu gleiten, wenn wir wahrnehmen, daß sie in der That zu dem Reize nicht wenig beitragen, von welchem wir uns in jenen Gemälden angezogen sehen. Dieser Reiz gleicht jenem der den unschuldigen Kindern inwohnt; das freie Auslassen der Seelen-Fülle ohne Nebenabsichten, bloß aus Bedürfniß, im Andrang des Ueberflusses. In dieser Beziehung halte ich es für einen bedeutenden Characterzug, daß nur so wenigen Malern daran gelegen gewesen ist, ihren Namen auf die Nachwelt zu bringen.

Ein besonderer Reiz kindlicher Naivität ist, daß man das Kind nach dem Maaßstab sei-

nes beschränkten Gesichtskreises messen sieht, wobei selbst das Große und Erhabene sich bequemt, in die Kinderwelt herabzusteigen, um mit den lauteren Farben kindlicher Unschuld geschmückt zu seyn. Wir sehen es im Irrthume, aber wir denken an keine Entschuldigung, und sind weit entfernt, zu belehren; denn es würde uns unsere Freude kosten, weil es reizend ist, unerfahren zu seyn. So mögten wir den größten Theil jener Mängel nicht missen, weil ein großer Theil der zarten Eigenschaften jener Kunstwerke mit ihnen verschwinden würde, und genießen durch sie das Glück, einen Freund mit allen seinen Fehlern zu lieben; welches unsere Zuneigung zu ihm immer lebhafter macht, je öfter wir den ungünstigen Eindruck zurückweisen, den seine Fehler auf uns machen wollen.

Jeder kennt die Anmuth der Unerfahrenheit in manchen Beziehungen; aber wer sie nicht mehr besitzt, kann sie nicht wieder er-

werben. Nur mit dem Herzen können wir den Weg zurück machen, denn das Herz kann wollen, aber der Verstand lebt im Zwange seiner Erkenntniß. Es fällt daher in die Augen, daß jene Art von Naivität, deren wesentlicher Characterzug eine gewisse nothwendige Dürftigkeit im Ausdruck ist, nicht nachgeahmt werden kann.

Ein großer Unterschied zwischen der Kunst, welche heut zu Tage ausgeübt werden kann, und der alten, bleibt unstreitig der, daß jene aus einem Zeitalter herrührt, welches schon 300 Jahre verflossen ist. Die näheren Bestimmungen dieser Bemerkung habe ich zum Theil in der oben entworfenen Skizze der Entwicklungs-Geschichte der modernen Kunst darzulegen gesucht. So wenig es Römer und Griechen im Sinne des Alterthums giebt, so wenig ist es möglich, ein Mensch aus dem 15ten Jahrhunderte zu seyn. So wie kein Mensch im Laufe seiner Entwicklung oder

Auflösung einen Ruhepunkt hat, so werden die Nationen in den verschiedenen Zeitaltern nach National-Eigenschaften, Verhältnissen und Schicksalen bestimmt, je nachdem es Gott gefällt, daß nach dem Gesetze der Wandelbarkeit, dort Kindheit, dort Jünglings-Alter, dort Entwicklung, dort Auflösung in Nationalkräften sey. So wie eine Person sich nicht zu einer anderen umschaffen kann, so unmöglich ist es, ein Zeitalter in das andere zu verwandeln; und kein Individuum kann sich mit Erfolg dem Zuge widersetzen, welcher in einem Zeitalter hinauf oder hinab geht.

Indem die Ueberzeugung von der Wahrheit dieses Satzes mich nöthigt, ihn auszusprechen, so habe ich damit freilich gesagt, daß es nicht leicht ist, die Werke der alten Kunst nachzuahmen, und daß es aus manchen Gründen heut zu Tage mehr, als ehmals schwer ist, ein Künstler zu seyn.

Die gedrängte Fülle jener Kunstwerke gründet sich darauf, daß die Künstler, wie die Muster, voll und warm von aufkeimenden National- und Zeitalter-Ideen waren. Dieses bot einen Stoff dar, welcher von allen Zeitgenossen dem Künstler mit Wärme dargereicht, eben so von ihm aufgenommen, zurückgegeben, und von jenen wieder empfangen wurde. Dadurch, daß gemeinschaftliche Ideen in Allen lebendig waren, hatten alle Physiognomieen die Fülle eines überall interessanten Gehalts; und, so wie in dem intellectuellen Standpuncte der Nation die Gründe zu den Gesetzen des äussern Erscheinens der Menschen — sowohl in Costümen, als in Physiognomieen — enthalten sind; so verlieh die — in Vergleich mit uns — einfachere und bestimmtere Seelen-Richtung ihren Zügen durch ungestörte Ausbildung, Vollendung und bestimmten Character. Der Landfrieden, das Schießpulver, die Ordnung der Staaten, haben die Menschen in Massen gebracht, und

das eigenthümliche Treiben im Kreise des Einzelnen beruhigt und vertrieben. Die Zeichen des Willens sind, mehr oder weniger, ein leeres Feld in den Physiognomieen geworden. Daneben bringt die heutige Vielseitigkeit in den meisten Gesichtern einen Tumult verschiedenartiger Motive hervor, von denen ein jedes, das bedeutende Erscheinen des andern auf dem Gesichte vernichtet; welches verhindert, daß irgend eine Richtung der Seele sich vollendet in den Zügen ausspricht; denn die Natur hat jeder Bewegung der Seele gleiches Recht gegeben, in dem Gesichte aufzutreten, und jeder ihrer Richtungen von einiger Dauer, darin ein Denkmal zu stiften. Nur die ausgezeichnetsten Menschen sind fähig, durch sehr vorherrschende Eigenschaften ihre Gesichter zu bewahren; und doch leidet es keinen Zweifel, wären sie in jenen Zeiten gebohren, ihre Eigenschaften würden mit bestimmterer Schrift in ihren Zügen erscheinen.

So wie es das Glücklichste für den Künstler ist, in Allem, was er lebendig um sich sieht, das Malerische zu finden, so sind die heutigen auch durch Costüme sehr wenig begünstigt. Das Männliche, nur auf die Zweckmäßigkeit beschränkt, giebt ein Bild der nacktesten Prosa: keine Massen und Falten sind mehr da, um die Erfindung des Künstlers aufzunehmen. Ihren Styl zu bestimmen, ruht nur in der Hand des Schneiders. Von diesem werden die Gliedmaaßen nachgeahmt und dadurch entstellt, und so ist dem Maler ganz die Freiheit zerstört, durch sie in den Wogen wohlgestalteter Massen liebliche Erscheinungen hervorzubringen.

Und doch, wenn es wahr ist, daß, wie ich auszuführen mich bestrebt habe, nur die unmittelbarste Berührung des Künstlers mit der Natur ihn zum großen Künstler machen kann, so kann er nicht ohne die lebhafteste Auffassung der Natur seiner eigenen Zeit, ein

wahrhafter Künstler seyn. Wollte er aus jenen Kunstwerken die Natur zu schöpfen suchen, so würde derselbe Nachtheil ihn treffen, welcher oben bei Betrachtungen über die Nachahmung idealischer Kunstwerke erwähnt worden; wo wir gesehn haben, daß Nachahmung der Nachahmung stets zum Verfalle führt. Wenn gleich die alt-modernen Künstler die sorgfältigsten in Auffassung der Natur waren und deßwegen die vorzüglichsten Lehrer für diejenigen seyn müssen, welche dasselbe thun wollen; so ist es doch nicht die Natur selbst, welche man in ihren Werken findet, sondern nur ihre Idee von der Natur. Die Kunst ist schon Nachahmung der Natur, daher die Auffassung derselben bloß in Gemälden, Nachahmung der Natur durch Vermittelung eines Dritten. Hierdurch kann die Kunst nicht erfüllt werden; denn die Natur will sich selbst, nicht aber die individuelle Ansicht eines Dritten, in der Seele des wahren Künstlers wiedersehen.

Wie jeder Lehrer menschlichen Wissens in seinem Unterrichte den Schüler nicht zu dem Quelle führt, weil er ihn selbst hat entspringen lassen, sondern um ihn zu lehren, nach seinem Beispiele daraus zu schöpfen; so kann auch die Nachahmung der fraglichen Kunstwerke nur den wohlthätigen Erfolg haben, daß in diesen Werken oder vielmehr mittelst derselben wahrgenommen und lebendig erkannt wird, wie scharf und tief diese Maler der Vorzeit ihre Natur ergriffen, und dann das Streben erzeugt wird, sich die Mittel zuzueignen, durch welche jene zu dem Resultate gelangt sind. Welche tausend Beziehungen der Verwandschaft zwischen dem Vorbilde und dem Lernenden, ausserdem noch die Sprache der Kunst in der unerforschlichen Seele aufzuregen vermag, läßt sich nicht sagen; nur so viel, daß, was im eigenen Busen nicht einheimisch ist, umsonst zur Darstellung ergriffen werden würde.

Unsere Natur mag nun auch an Gehalt

dürftiger seyn, wie manche andere es gewesen ist, so giebt es doch noch eben so, wie immer, christliche Andacht, Liebe und Haß, Betrug und Treue, Väter, Mütter, Geschwister und Geliebte; Unschuld der Kinder, Einfalt der Hirten, Pracht der Großen; Klarheit und Beschränktheit, die auf den Stirnen steht und aus den Augen spricht; Wohlwollen, das ohne Worte auf den Lippen ruht — und ganz vorzüglich mögten jene Kunstwerke fähig seyn, die in der Natur unserer Zeit aufgefaßten Anlässe zu bereichern und bedeutender zu machen, gleich wie die Antike, sie zu veredeln.

Wenn es sich ereignet hat, daß einige Künstler den berührten Schwierigkeiten der Nachahmung der in Frage stehenden Kunstwerke nicht widerstanden und zu Excessen darin Veranlassung gefunden haben, so ist ein ähnlicher, wenn auch vielleicht nicht so in die Augen fallender Mißbrauch, bereits häufiger mit

der Antike getrieben, in beiden Fällen aber nicht Schuld der Vorbilder; und man wird sich in dieser Beziehung mit der Erfahrung beruhigen dürfen, daß gar häufig der Weg zum Wahren durch die Extreme geht.

Jene Schwierigkeiten aber werden, je mehr sie einleuchten, den bedeutenden Künstlern, welche unsere Zeit aufzuweisen hat, den Reiz ihres Unternehmens erhöhen, indem ihre poetische Kraft desto größeren Beruf findet, aus dem Aufgefaßten die ideale Gestalt hervorzurufen.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kestner, August,

Über die Nachahmung in der Malerei

Frankfurt a. M. 1818

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.68
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711637-1